

Force est de constater qu'il existe de nombreuses façons d'être muet. Le mutisme des animaux Disney est fluctuant, il varie en fonction des personnages qui les entourent. L'étendue de la filmographie Disney oblige à restreindre le corpus étudié à une portion seulement de cette production ; s'ils ne sont pas forcément les plus populaires, les films dits *classiques* (« Walt Disney Animated official canon ») ont l'avantage de constituer un ensemble cohérent, *a priori* le plus représentatif des canons esthétiques et idéologiques défendus par la firme. La place accordée à l'animal fluctue énormément dans cette production, qui alterne les phases plaçant l'humain ou l'animal en vedette, définissant progressivement les contours d'une humanité et d'une animalité interchangeables. Présent dès l'origine, ce flou ontologique a sans cesse trouvé de nouvelles formes d'expression. Le duo Pluto-Dingo des courts-métrages en est la première et la plus visible matérialisation ; ce couple incompréhensible de deux chiens, dont l'un est doué de parole et l'autre non, a déterminé les premières conditions à remplir pour s'exprimer : le vêtement et le déplacement sur deux jambes. Un peu plus tard, le premier long-métrage, *Blanche-Neige et les Sept Nains* (David Hand, 1937), détermine d'emblée le modèle-type de la relation emblématique qu'entretiennent la princesse et l'animal, modèle qui a longuement fait autorité. Les configurations sont multiples et répondent à différentes logiques, des hiérarchies entre l'animal et l'humain (variables selon l'âge et le sexe), mais aussi entre les animaux, se révèlent au travers du filtre que constitue le droit (ou le don) de parole. Dans le sillage de *Blanche-Neige*, les jeunes héroïnes Disney, jolies et fragiles comme des fleurs, émeuvent toute la faune, qui s'empresse d'accompagner leurs moindres faits et gestes. C'est ce code que met en évidence le traditionnel clin d'œil méta-discursif du dernier *classique* en date, *Vaiana, La Légende du bout du monde* (Ron Clements et John Musker, 2016) lorsque le demi-dieu Maui s'exclame : « Si tu portes une robe et te promènes avec un animal rigolo, alors tu es une princesse^[1]. » Cette définition, platement avancée comme une blague par un personnage que le tact ne caractérise pas, est révélatrice de la place accordée à l'animal dans cette relation emblématique : au même titre que le vêtement, l'animal est un accessoire, naturellement inséré dans un espace humain. Dans cet univers, la voix est l'un des attributs les plus privilégiés de la princesse – Blanche-Neige, Aurore, Ariel – les princes en tombent amoureux en les écoutant chanter. Elle est un don, qu'Aurore reçoit d'une fée dans son berceau et sans quoi Ariel n'est plus personne aux yeux d'Eric ; la voix fait la *personne*. Le caractère pratiquement divin de cet attribut justifierait alors que les animaux n'en soient pas

dotés. Notons toutefois l'exception que constituent les amis marins d'Ariel (cas particulier, puisqu'elle n'est que partiellement humaine) et les souris de Cendrillon, qui jouissent du don de parole par pur favoritisme – la souris apparaît proche de l'homme pour la simple et bonne raison que c'est avec elle que tout a commencé : Mickey représente l'égal de l'Homme, il en est la forme cartoonnesque dérivée des stars du muet. Ce type de films, dit « de princesses »^[2], ponctue la filmographie classique et présente une communication à sens unique où l'humain présume que l'animal comprend son langage, sans pour autant chercher à *échanger* avec lui. Il semblerait que, chez Disney, la relation aux animaux traduise le statut du personnage, comme l'illustrent les cas de Megara (*Hercules*, Ron Clements et John Musker, 1997) que les animaux exècrent, et de Jane (*Tarzan*, Chris Buck et Kevin Lima, 1999), naturellement inapte à communiquer avec eux, laissant de marbre les petits animaux mignons qui ne risquent pas de lui apporter son châte – au contraire, par un retour de flamme ironique, ils lui volent ses vêtements. Car les princesses, elles, ont cette capacité naturelle à apprivoiser des animaux et entretiennent avec les oiseaux notamment une relation particulière : ils participent à leur toilette, leur apportent vêtements et objets, chantent avec elles, en bref, ils jouent le rôle de femmes de chambre. Ainsi, cette absence de communication avec les animaux atteste que Jane et Megara ne sont définitivement pas des princesses. Dans le même ordre d'idée, l'absence du petit cochon rigolo de Vaiana est significative : durant la majeure partie de l'histoire, l'adorable petit animal est remplacé par un poulet simple d'esprit, qui ne représente en rien l'acolyte caractéristique de la princesse Disney. Ceci confirme ce que Vaiana s'épuise à faire comprendre à Maui : elle n'est pas une princesse, elle est la fille du chef ! Aussi subtile que soit la nuance, c'est la relation à l'animal qui la souligne. Ainsi, apprivoisés par les princesses, les animaux se comportent alors comme des chiens et manifestent leurs traits de caractères emblématiques, ceux-là même que l'on requiert également d'un bon domestique : loyauté, discrétion, diligence, obéissance et sensibilité. Il s'avère que cette relation s'étend à l'ensemble des protagonistes humains ayant pour acolyte un animal muet ; dans ces films, l'apprivoisement spontané de l'animal sauvage en fait un *domestique* comme un autre – et de domestique à esclave, il n'y a peut-être qu'un pas, qui se trouve largement franchi dans *Dumbo* (Ben Sharpsteen, 1941). Seul cas de véritable mutisme au sein d'animaux parlants, Dumbo est plus qu'une figure de pantomime, il est la représentation de l'animal-machine cartésien : maltraité et durement moqué par tous, humains comme animaux, on ne lui reconnaît ni sentiments ni intelligence ; son mutisme en est l'expression la plus flagrante. Cette idée se matérialise à l'écran sous la forme d'une pure hybridation de l'éléphant avec le véhicule, une première fois dans la séquence du rêve, puis, à la fin, sur une coupure de journal où l'on aperçoit des avions modélisés sur l'éléphanteau aux grandes oreilles. Dumbo a

droit à une fin « heureuse », car il parvient, en simulant la machine, à prouver sa valeur, qui n'est autre qu'une valeur marchande : il gagne son droit de vivre décemment en rapportant de l'argent. *Dumbo* incarne l'avènement d'une forme qui hante la production Disney, celle de l'animal-monture, que l'on retrouve par exemple dans *Bernard et Bianca* (Wolfgang Reitherman, Art Stevens et John Lounsbery, 1977) où la libellule que montent les souris porte le nom d'une marque de moteur ou encore dans *Basil, détective privé* (Ron Clements, Burny Mattinson, David Michener et John Musker, 1986), où seules les souris (et les rats) communiquent, les autres animaux y sont muets et utilisés comme des montures : le chien Toby et le chat Felicia obéissent à leurs maîtres souris/rats comme à des humains, ils reconnaissent ainsi implicitement la supériorité que confère le trio vêtements/paroles/déplacements sur les membres inférieurs.

L'assimilation d'animaux à un objet participe au même processus que la réduction d'une variété d'animaux à un même comportement, qui n'est pas exclusive aux films de princesses : on l'a dit, il y a Pua le cochon sauvage de *Vaiana*, mais il y a aussi le Tyrannosaure des Robinson (Stephen J. Anderson, 2007), Maximus le cheval dans *Raiponce* (Byron Howard et Nathan Greno, 2010), les crocodiles jappeurs de *Kuzco* (Mark Dindal, 2000), la créature hybride que forment Meeko et Percy coincés dans un tronc dans *Pocahontas : Une légende indienne* (Marc Gabriel et Éric Goldberg, 1995)... Tous se comportent comme des chiens, car, en parallèle de la figure du domestique utilisée dans les films où les animaux n'ont pas la parole, l'autre grand poncif exploité par Disney est celui du comportement canin. Il est d'ailleurs manifeste que les chiens colonisent l'espace Disney : à l'honneur dans la plupart des films où les animaux priment sur les humains, leurs caractéristiques ont infusé le comportement et la personnalité des autres animaux-compagnons jusqu'à nier leurs spécificités. Le caractère canin, qui est génériquement appliqué aux animaux n'appartenant pas à cette race, est cependant décliné sous de multiples variations lorsqu'il s'agit de véritables chiens, jusqu'aux *101 dalmatiens* (Clyde Geronimi, Wolfgang Reitherman et Hamilton Luske, 1961), qui sont bel et bien 101 individus, non pas la reprise, sous différentes formes, d'un même caractère. Les films

de cette catégorie^[3] mettent en images des sociétés animales organisées en fonction de la présence de l'homme, dont les membres utilisent une langue qui leur est propre et qui traverse les différentes espèces. Bien que les animaux comprennent le langage humain, ils ne le partagent pas ; la communication ne s'effectue, tant bien que mal, que grâce à l'ingéniosité gestuelle et intellectuelle des animaux (héritage toujours perceptible du pantomime). La langue participe au premier plan à définir l'individualité de cette société, composée d'animaux *incompris*, mais détenteurs d'un savoir qui échappe à l'humain. L'enjeu de la plupart de ces films est l'amitié et

l'entraide inter-espèces. Les animaux-héros y sont moralement supérieurs aux humains, ce qui provoque la dissolution de la frontière entre humanité et animalité : lorsqu'elles font défaut aux personnages humains qui leur font face et se comportent, eux, *comme des bêtes*, les animaux deviennent garants de valeurs qui sont le propre de l'humanité, telles que la générosité ou la bonté. Cruella d'Enfer illustre au mieux cette idée, par son comportement, évidemment, mais aussi par son apparence : couverte de fourrure des bottes à la toque, Cruella est plus proche de la bête que les doux dalmatiens au pelage lisse, sans aspérité. McLeach de *Bernard et Bianca* témoigne de la même bestialité ou, plutôt, inhumanité : sa première apparition à l'écran est celle de son fusil, qu'il tend à Cody en guise de prolongation de ses mains. En revanche, *Bambi* (David D. Hand, 1942) est un cas particulier dans la mesure où il présente, à la fois, la supériorité morale de l'animal sur l'humain et son infériorité ontologique, sa vulnérabilité. La forêt y est représentée comme un univers clos où toutes les espèces communiquent jusqu'à communier : la faune et la flore sont prises dans une relation synecdochique où l'animalité est univoque, uniforme. La communion inter-espèces nie l'individualité des représentants de la forêt, considérés comme un tout homogène témoignant de la même naïveté attendrissante. Ce type de configuration apparaît également dans *La Ferme se rebelle* (Will Finn et John Sanford, 2004) qui met en scène le microcosme de la ferme plus que les animaux. Ceux-ci y sont représentés en fonction des stéréotypes que leur assigne l'humain : les poules sont stupides et bavardes, les chevaux fiers et têtus, les vaches intelligentes et opiniâtres. Le peu de succès rencontré par ce film peut en partie s'expliquer par cette représentation : l'animal y est coulé dans une *persona* trop évidente, les personnalités sont vacillantes. Cette individualité qui masque la collectivité est à l'œuvre sous une autre forme dans *Le Livre de la Jungle* (Wolfgang Reitherman, 1967) où la majorité des prénoms sont dérivés du terme générique désignant l'animal en Hindi^[4] : par exemple, « Bagheera » signifie « panthère noire/tigre ». Détenteurs ou non de la parole, les animaux ont aussi besoin d'une personnalité pour s'exprimer véritablement.

Tarzan est, par ailleurs, le parangon d'une catégorie de films particulièrement marquante^[5], celle qui met en scène des personnages hybrides, évoluant entre deux mondes. Ce film réalise l'évidente mise en parallèle des sociétés animale et humaine, autant dans l'image que dans le récit : la chanson de Phil Collins, *Two Worlds*, schématise le projet du film, explicité dès l'ouverture par un montage alterné de la famille de Tarzan et de celle des gorilles, présentant d'emblée « l'homme-singe » comme l'hybridation de l'humanité et de l'animalité. Remarquons toutefois une chose : l'adaptation Disney a jugé bon de laisser de côté l'explication de la langue

partagée par Tarzan et les gorilles, le *mangani*, invention de Edgar Rice Burroughs^[6] qui désigne à la fois la race de la famille adoptive du jeune humain et la langue qu'ils emploient. Il en découle que la compréhension des langues parlées dans le film est fluctuante : le spectateur constate que les gros animaux (gorilles et éléphants) partagent une langue avec Tarzan, que les oiseaux et les vilains ne parlent pas et que les plus petits singes s'expriment dans une langue, pour lui, inintelligible. La compréhension varie en fonction de la présence ou non d'éléments extérieurs au microcosme de la seigneurie tarzane, c'est-à-dire, principalement, de Jane – on préfère comprendre l'humain à l'animal, dont les propos resteront un mystère. L'épithète du titre de l'œuvre originale est le deuxième élément éradiqué par Disney, mais cet oubli volontaire ne parvient pas à masquer le fait que Tarzan est bel et bien le *Seigneur de la Jungle*^[7] : grâce à sa force physique et à son intelligence, et bien avant que le gorille Kerchak ne meure, on sait qui est le véritable chef. Mais Tarzan est, avant toute chose, le seul personnage à parler et à comprendre les deux langues, les deux mondes ; de manière pratiquement innée, sa supériorité est acquise par sa capacité de parole. C'est ce que partagent ces films qui mettent en scène une langue commune, glorifiant une forme fusionnée d'humanité et d'animalité. Toutefois, tous ces hybrides vont passer de l'autre côté du miroir et embrasser leur humanité – même Tarzan qui, en tant que Seigneur et par le couple qu'il forme avec Jane, finit par endosser pleinement son humanité. On assiste au même revirement dans un film comme *La Petite Sirène* (Ron Clements et John Musker, 1989) qui met en images une créature hybride par nature, capable de communiquer tant avec les humains qu'avec les animaux liés à la mer, épousant la dualité de son propre corps. Cependant, la princesse aquatique comprend les poissons mais pas Max, le chien de son prince terrestre – qui n'est pas doué de parole et, évidemment, spontanément apprécie la princesse... Dans le monde des humains, l'animal redevient la figure du compagnon domestique et c'est ce monde que choisit Ariel, abandonnant sa part d'animalité à la mer. Dans *Le Livre de la Jungle*, Mowgli grandit dans la nature, à l'image de Tarzan, et hésite entre humanité et animalité : tout comme le roi des singes veut devenir un homme, Mowgli veut successivement être un éléphant, un ours ou un vautour. Il comprend aussi bien les animaux que la petite fille humaine qu'il suit à la fin de l'histoire. Comme Ariel, c'est l'humanité qu'il choisira au terme de son voyage. Il est intéressant de noter que les enfants des films Disney sont fréquemment présentés comme des sujets hybrides, des êtres qui ne sont pas encore parvenus au terme de leur humanité et, par conséquent, entretiennent avec les animaux un lien bien plus solide que les adultes. Ce lien que partagent l'enfant et l'animal est très explicitement exposé dans *Peter Pan* (Clyde Geronimi, Wilfred Jackson et Hamilton Luske, 1953) : la bande des Garçons perdus, ceux-là mêmes qui refusent de grandir, construisent leur identité sur un costume d'animal. Mais,

c'est dans le diptyque constitué par *Bernard et Bianca* (1977) et *Bernard et Bianca au pays des kangourous* (1990) que l'amalgame est le plus flagrant : *seuls* les enfants, Penny comme Cody, comprennent les animaux ; les adultes, qu'ils soient bons ou mauvais, n'ont pas cette capacité – à supposer qu'elle se perd avec l'âge.

Les deux *Bernard et Bianca* sont des films intéressants à plus d'un titre, car tous les animaux n'y ont pas la parole et il est difficile de déterminer les raisons de ces choix. Malgré les difficultés de classification qu'ils posent, ces films illustrent richement les relations hiérarchiques entre animaux, transférées depuis les rapports qu'entretiennent les humains avec leurs compagnons sans parole, comme le montre la récurrence des figures du domestique et de la machine. D'une part, nous l'avons vu les deux films présentent quantité d'animaux utilisés comme moyens de transport : insectes, oiseaux, écureuil volant, reptile et même sanglier, tout le règne animal y passe et le rapprochement avec la machine y est manifeste au point que la libellule *Evinrude* porte le nom d'un moteur de bateau. Les souris montrent très peu de compassion en même temps qu'une grande fierté à dominer d'autres animaux (« Je suis ton maître ! », « Plus vite, Evinrude ! »), car l'animal-monture de *Bernard et Bianca* est le véritable animal : celui qui se déplace à quatre pattes, sobrement vêtu de ses plumes, ses poils ou ses écailles, en écho au cartésianisme et à la dimension utilitaire de l'animal, ici justifiée par l'aptitude à voler ou à se déplacer rapidement. En ce sens, c'est en toute logique que cet animal n'a pas le *droit* à la parole. Comme pour confirmer la règle, les albatros font exception et sont préservés du mutisme, ils se voient même offrir le statut d'individu par un « changement d'acteur » injustifié entre le premier et le deuxième film – en dépit de la similitude quasi-totale d'Orvil et de son frère Wilbur. D'autre part, la figure du domestique est elle aussi perpétuée, notamment au travers de la relation des souris aux insectes ; ceux-ci composent le personnel du restaurant, garçons de table, cuistot et autres messagers, à la merci du bon vouloir des souris, de leur rudesse et de leur indifférence, qui caractérise même Bernard, pourtant la plus courtoise des souris. Cette figure a essaimé sur toute la filmographie Disney, de *Robin des Bois* (Wolfgang Reitherman, 1973) où la suivante de Dame Marianne est une poule, à *Oliver et Compagnie* (Georges Scribner, 1988) où Georgette le caniche de concours (figure de princesse s'il en est) est entourée d'oiseaux qui participent à son habillage, en passant par *Peter Pan* où la confusion est totale : l'animal (pourtant dépourvu de parole) y est institué nourrice par la famille humaine. Les schémas humains-animaux sont *décalqués* sur les relations qu'entretiennent les animaux dominants (parlants) avec les animaux dominés (le plus souvent muets) ; le transfert de ces relations sur le monde animal apporte un éclairage nouveau sur les rapports de force à l'œuvre dans les films centrés sur l'humain.

Robin des Bois est le premier film Disney à présenter un *casting* complet d'animaux, sans le moindre humain pour en parasiter l'homogénéité – le modèle sur lequel est établie cette société animale n'est plus présent à l'écran. Cette grande nouveauté est d'ailleurs soulignée au générique où la présentation des personnages comporte leur prénom suivi du nom de l'espèce qu'ils représentent. Les animaux y tiennent des fonctions sociales en adéquation avec leurs capacités : ceux qui ont la peau dure constituent la garde, les prédateurs féroces sont des vilains, les victimes sont des proies particulièrement sans défense et le sauveur n'est autre qu'un animal hybride, le renard : à la fois proie et prédateur, sa dénomination même est ambiguë^[8]. Cette configuration marquera durablement les esprits et est également exploitée dans *Chicken Little* (Mark Dindal, 2005). L'année 2016 a cependant abrogé ce déterminisme, en faisant d'une toute petite lapine une grande policière. À la manière de *Bambi*, *Zootopie* (Byron Howard, Rich Moore et Jared Bush, 2016) présente une animalité en vase clos, ici, dans un monde où toutes les espèces vivent en harmonie, proies et prédateurs ayant mis de côté leurs différends, prolongeant ainsi l'optique utilitariste à l'œuvre dans *Robin des Bois*. Mais, à la différence de son ancêtre de 1941, *Zootopie* expose une animalité particulièrement plurielle, illustrée par les diverses installations urbaines dédiées à satisfaire les besoins de chacun^[9]. Dans cet univers utopique, le don de la parole est le résultat du progrès de la pensée : arrêter de se manger les uns les autres semble être la condition nécessaire au vivre-ensemble. Cette philosophie nouvelle en viendrait presque à faire oublier au spectateur que *Zootopie* ne représente que des mammifères... Ce film présente, à nouveau, un questionnement sur la frontière entre humanité et animalité en mettant en scène le retour involontaire à *l'état de sauvage*, qui ne permet plus aux personnages de communiquer ni de marcher sur deux jambes, ou de tolérer le port de vêtements. Si l'exploration des diverses figures du mutisme a permis de mettre en lumière une constante, c'est bien celle-ci : comme le laissent sous-entendre les films de métamorphose, la condition animale est un mauvais sort dont il faut se défaire^[10]. Le retour à l'humanité est systématique, même dans un film comme *Hercules* où la dualité en jeu est celle du mortel et du divin. Toutefois, parce qu'il faut sans doute une exception à la règle, il y a *Frère des Ours* (Aaron Blaise et Robert Walker, 2003) pour radicaliser l'enjeu de *Tarzan* en montrant que l'animal est un humain^[11] comme les autres... Alors, droit ou don de parole ? Entre la figure du frère et celle du domestique, l'humanité et l'animalité se mêlent et se distinguent au gré des paroles prononcées et des langues insoupçonnées. Et comme le montre *Zootopie*, le plus muet des animaux demeure celui qu'on oublie.

Louise Van Brabant

[1] “If you wear a dress and you have an animal sidekick, you’re a princess!”

[2] *Blanche-Neige et les Sept Nains* (1937), *Cendrillon* (1950), *La Belle au bois dormant* (1959), *La Petite Sirène* (1989), *La Belle et la Bête* (1991), *Pocahontas : Une légende indienne* (1995), *Mulan* (1998), *La Princesse et la grenouille* (2009), *Raiponce* (2010), *La Reine des Neiges* (2013), *Vaiana*, *La Légende du bout du monde* (2016).

[3] *La Belle et le Clochard* (1955), *Les 101 dalmatiens* (1961), *Les Aristochats* (1970), *Rox et Rouky* (1981), *Oliver et cie.* (1988), *La ferme se rebelle* (2004), *Volt* (2008), *Bambi* (1941) et *Le Roi Lion* (1994).

[4] De la même manière, dans *Tarzan*, « Sabor » et « Tantor » signifient « lion » et « éléphant » en *mangani*.

[5] *Tarzan* (1999), *Le livre de la jungle* (1967), *La Petite Sirène* (1989), *Bernard et Bianca* (1977 & 1990).

[6] Romancier américain né en 1875, mort en 1950 ; créateur de *Tarzan* et de *John Carter*.

[7] Ou *Seigneur des (grands) Singes*, selon les traductions.

[8] « Renard » désigne le plus souvent des canidés du genre *Vulpes*, mais est également employé comme terme générique pour d’autres espèces.

[9] Voir à ce sujet Camille Brunel, *Le Cinéma des animaux*, Paris, UV éditions, 2018, p.103.

[10] Le personnage de Kuzco (un jeune empereur transformé en lama) l’illustre très bien en ne parvenant pas du tout à communiquer avec ses congénères.

[11] Un humain préhistorique, temps de l’animal-dieu. Voir à ce sujet Claude Combes et Christophe Guitten, *L’Homme et l’animal*, Paris, Belin, 1999.